

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《植物学家》： 性灵气质、互文性与自反性

■文/姜安琪

《植物学家》是导演景一的首部长片作品,讲述了中国新疆北部边境的山谷村庄里,孤独的哈萨克族男孩阿尔辛与植物为伴,在追寻逝去时光中,逐渐隐入植物世界的梦幻寓言。在这其中隐含了景一导演对自然生命、异域经验及现代化生活方式的感知。作为自小在新疆长大的汉族人,导演依托过往的个体经验完成了以植物作为中介的影像诗。影片上映后,得到不少观众的欣赏,被誉为“以光影为标本,封存旷野里的成长与孤独”。

性灵现实： 角色调度与梦游机制

“性灵现实主义”一词源于中央戏剧学院教授徐枫。在分析万玛才旦创作的艺术路径时,徐枫认为,对有传统精神信仰的民族而言,如万玛才旦片出现的“梦中取魂”“水中亡魂”等场景,并非想象和梦幻,而是精神现象与心的映像,它们源于指导当地民众日常生活的基本认识,会有在某个维度上的物质显现形式。《植物学家》中也存在着诸如这般的性灵之处。在刻意渲染的低影调氛围中,导演以静默的固定视角拍摄阿尔辛闭着眼睛走到室外,而后走出画框,仅维持几秒的夜晚空镜头后,他再度来到镜头范围内,这次不再是单独一人,奶奶也陪着他慢慢行走。在以上的镜语中,导演试图交代的阿尔辛梦游一事,另有浓郁的灵异气质弥散其间。

从调度设计来看,阿尔辛的入镜与出镜构成了一个类圆弧状动线,视觉化地复刻了信众绕经祷告的宗教空间逻辑,并在后续驱魔情节中得到了叙事上的承接。它删除了符号化的礼拜仪式与直白的台词陈述,转而利用纯粹的视听语言,将哈萨克族群内在的宗教信仰与神圣崇拜精准地传达给了观众。既然性灵现实主义被提出的先决条件是拥有传统精神信仰的地域性族群,那么这一语汇被用来研究《植物学家》中的关联性场面也同样成立。切勿按照当地习俗,在孙子昏睡时替他祈福消灾,这一自发性行为源于历时经验,根本上是文明的深层文化结构与集体无意识的合力作用,因而影像所呈现的,是融入性灵文化的日常生活,是故事中的人物自然而然地进入到的某种状态。

从梦游产生的机制来看,其病因核心是睡眠唤醒障碍。阿尔辛在片中出现了两次明显的梦游症,本片的性灵气质在这一行为中展露无疑。反复出现夜晚的天空、令人心生遐想的风铃钟鼓乐、远方传来的村庄自然声效,都在不同维度上构成了“性”与“灵”。性可指代天性、物性,包含了自然界中万事万物的先验条件,是康德意义上的认知形式。同时,灵可以被理解为灵魂、灵气,阿尔辛梦游意味着被压抑的灵魂或是潜意识驱动,在片中具体表现为他对失踪的叔叔的无止境寻找,在叔叔曾居留过的小屋前长久停留等。其自我认知保持在阈限状态,而外界处于开放通达的环境中,性灵的轮廓便被导演描摹出来。性灵本身所携带的神秘超脱性质,形塑了本片在他处习得的独异风格,这在伊朗导演阿巴斯和苏联导演塔可夫斯基等的作品中得以循迹。

格,这在伊朗导演阿巴斯和苏联导演塔可夫斯基等的作品中得以循迹。

互文循迹： 媒介复用与真空时间

阿巴斯是万玛才旦的重要师承来源,构成其创作的国际互文背景。《植物学家》在媒介运用与时间处理上,共同观照生命的本质与存在状态。本片在对万玛才旦性灵气质沿袭的同时,也一并将阿巴斯式的纪实美学与塔可夫斯基对自然现象的敏锐感知吸纳进自己的作品,以植物为韵脚创作了一组媒介清晰、时空模糊的“虚焦诗”。

阿巴斯美学的核心在于对路径的视觉重塑。其标志性的长镜头与大远景调度,在《植物学家》中阿尔辛夜晚出行的段落里得到了深度共鸣:当少年穿透深沉夜色,身影在婆娑树影间时隐时现,这种地理意义上的位移与《何处是朋友的家》中阿默在两地间奔波的经典动线遥相呼应,将电影推向了关于寻找的仪式性呈现。

这种仪式感在媒介运用上呈现出另一种维度。万玛才旦的《静静的嘛呢石》中关注的媒介有:不同的电视节目形式、广播、藏戏、迪斯科等。在他的议题下,藏区的汉化脚步是渗透在现代化发展的伟大进程之中的。而《植物学家》则以一种更为轻盈奔跑的方式,探讨着哈萨克族已经或即将面临的前景,在表现手段上更偏向直觉、精致。播放着普通话的收音机宣告着主流话语的媒介在场,哥哥带回的地球象征着都市生活的眩目缭乱,画质模糊的电子屏表明转型的混沌边缘。多样化的媒介形式并未清晰定位时代的注脚,反而将整个故事搭建在无法聚焦的时空之中。

在塔可夫斯基的镜语中,水滴、风、火、土等自然元素构筑了一个感官饱满的超验世界。如《镜子》中那场毫无前因后果甚至脱离叙事逻辑的火灾,其存在的表征意义远超越叙事本身。叙事的断裂性也同样在《植物学家》中有迹可循,片中穿插的溪流、残叶与碎光,虽是阿尔辛感知世界的知觉碎片,却因缺乏线性关联而无法勾勒出清晰的时间轴线。时间如同沉积岩中蕴含的丰富纹理被重组折叠,最终坍塌为一片真空。值得一提的是,该片中也有阿尔辛围观大火席卷草场和房屋的场景,虽不似《镜子》那样明确指向历史的动荡洪流,却客观呈现了一个族群内部正在经历的深层文化断裂。

该片承袭阿巴斯与万玛才旦美学风格的同时,也融入了塔可夫斯基诗电影的灵魂

血脉,使得影像在对以上三者兼收并蓄的同时,也提供了一条可供解读的电影审美路径。

和而不同： 个体经验与自反特性

导演在访谈中坦言,该片是对其成长、生活经历的一次形式改写。以植物作为纽带去勾连起人与自然,不同民族之间的并列之“和”,这是他所提出的一个美好愿景。虽尚难定论其后续创作的具体走向,但从阿巴斯、万玛才旦到《植物学家》,已然勾勒出一条清晰的美学传承脉络。尽管导演在创作中保持着高度的自我辩证,但不可否认的是,观者在银幕上捕捉到的,依然是某种新疆的想象性观照。

导演并未回避对自然地貌作为景观的选取,一方面他认为景观本身就是承载人情感和记忆的一个容器,另一方面他又批判对新疆的文化中心主义式的想象。如果说择水而居、靠马行进是新疆人日常生活的一部分,那么要想打破对此片地域惯习、传统和文化的想象,就应当呈现出一些不同于以往的视角。导演的选择是以植物作为媒介,通过采集、干燥、压制、拓印等流程,形成一个疆地微现自然世界。

这一选择使得影片创思更为精妙,也牵连起些许民族植物学的交叉学科观点,但与之汲取性灵气质的万玛才旦的作品相比,略显得单薄寡淡。万玛才旦对藏传佛教文化的研究和传播呈现出一道包含探寻和反省色彩的轨迹,所追问的是如何在现代性的语境里领悟并转化传统的精髓。而《植物学家》呈现出一种美学上的错位:导演极力追求视听语言的纯粹与精致,试图以塔可夫斯基式的诗意和阿巴斯式的留白来重构哈萨克族的生活碎片。当影像表达脱离了特定族群社会现实与文化信仰的深层考察,这种对艺术形式的单纯追求,反而导致叙事逻辑缺乏文化支撑,使画面呈现出一种形式大于内容的现象。

综上所述,《植物学家》作为景一的长片首作,不仅完成了对万玛才旦、阿巴斯及塔可夫斯基等电影大师美学遗产的视觉致敬,更在“性灵现实主义”的脉络下,通过植物这一物质中介开辟出了一片超验的诗意场域。尽管导演作为汉族创作者,在处理哈萨克族文化根性的命题时,因他者视角的介入而不可避免地带有某种想象性的观照,但其在视听语言上的自觉探索,尤其是那种不强调对立而强调共生互渗的“和”之逻辑,为边缘题材电影提供了一种全新的叙事可能与审美路径。

《刀子》： 基督山伯爵和他的女儿

■文/周舟

《刀子》沿用了近年相当常见、畅销的创作范式——复仇叙事。自大仲马《基督山伯爵》起,这一古老成熟的经典叙事范式,在不同地区、不同创作者笔下,尝试与各种类型混搭创新,《刀子》与《周处除三害》一样,融入了中国台湾地区紧贴民生、关注现实的社会锋利解剖,将复仇与底层民众的安全焦虑、生命焦虑、生存焦虑结合,《周处除三害》聚焦的是邪修黑幕,《刀子》则触及器官买卖,但二者的类型混搭配方有显著不同,《周处除三害》的类型底色是热血黑帮,《刀子》则接驳了台湾最拿手的青春亲子类型,复合出一个“基督山伯爵”和他的女儿的故事——复仇疼痛青春文学。

“伯爵”何以永生？

《基督山伯爵》之所以能跨越近两百年,成为人类叙事史上绕不开的复仇母题范本,每当平民阶层与特权阶层出现巨大的权力分野、利益对立时,伯爵的新化身便会大行其道,其魅力源于大仲马通过埃德蒙·唐泰斯的复仇同时做到了三件事:情绪爽感、道德正义、社会批判。

它把“复仇”从单纯的快意恩仇,升级成了一套完整、自洽、极具心理快感与社会批判力的叙事系统,同时精准踩中了普通人最底层的情感需求:一是极致的“公平感”代偿。它满足了人类最朴素的愿望:善有善报,恶有恶报,迟到的正义必须以压倒性力量归来。二是复仇的“道德洁癖”——高明如大仲马,给基督山伯爵套上了一层近乎“神意执行者”的外衣;他不嗜杀,其复仇精准对应对方的罪行,贪财者因财而亡,好名者身败名裂,弄权者自食其果。这种无满仪式感甚至艺术性的复仇,让复仇从低阶的“暴力”变成了高阶的“审判”。

三是锋利的社会批判。基督山复仇的对象不只是三个仇人,更是复辟时期法国的司法腐败、贵族虚伪、金融投机、道德沦丧。仇人恰好分别代表:嫉妒的同僚(底层恶)、贪权的检察官(体制恶)、逐利的竞争对手(资本恶),它让故事不再是个人恩怨,而是小人物对整个不公体系的反击。与此同时,伯爵还在复仇的过程中,一直在 MERCY/NO MERCY (复仇与宽恕)之间挣扎拉锯,赋予了整个故事人性的弧光与厚度。

大仲马打造的这一范式过于完整,洋洋近百万字(中文译本)的原著过于丰富,以致后世所有复仇片,很难大改,只能打打补丁,在它的骨架上换皮、加类型、改尺度。一旦改多了,给人的观感就是做错了。

“社会写实剧+私刑电影+亲子青春片”

当下的商业电影基本都要做三到四种甚至五种类型的混搭。《周处除三害》走的是“热血黑帮+社会写实批判+大尺度暴力犯罪”的路线;《刀子》同样是三重(四种)类型混搭,“社会写实+私刑电影+亲子青春”。

《刀子》的类型叙事是私刑电影(Lynch/ Vigilante Film),其类型范式是:官方司法失效、迟到,个人、群体私自审判、动用暴力、自行“处决”,不经过法律程序,归属于犯罪/惊悚/社会批判类题材,类型看点是道德审判,法外正义,正如《东方快车谋杀案》《告白》。正如《刀子》所设置的三个章节的

标题——Guilty, Crime, Sin, 逐一讨论罪之三要素——道德之罪、法律之罪、人性原罪。

但它呈现出的视听类型又接近刑因电影(Captivity Film)、酷刑电影、虐杀电影(Torture Horror),私刑电影与酷刑电影二者之间的区别在于:私刑电影的类型卖点是已自己动手报仇,而酷刑电影的卖点是折磨过程本身。为了追求当下流行的大尺度,《刀子》很舍得篇幅来展示复仇男主的与被定罪者身心的痛楚。这里存在一个问题,在观众所能看到的叙事时间里,男主角只受了10分钟的折磨,却施与了他90分钟的痛苦。再正义的道德也很难抵消这种直观施虐所带来的印象减分。创作者过于压缩了男主角的沉沦、受虐的段落展示,十七年冤狱一个字幕带过,男主角的形象甚至都看不出厄运磋磨的痕迹,这不符合复仇叙事的心理范式——前面压得不够狠,主角被虐得不够惨(从剧本上说很惨,但从视觉呈现上说还不够),后面的反弹就显得过度。

《刀子》混搭的另一个类型是亲子,两个爱女如命的父亲,由于人性偏爱之原罪(SIN)争斗不已——你对女儿无限的爱,就是伤害他人的刀,这是整部影片我最喜欢的落脚,因爱而偏私便是我等凡人脱不掉的原罪,可惜为什么不更狠一点,把虐囚的狠劲放在这里!我想看一个父亲真的能为了女儿,亲手剖开别人女儿,摘下女儿急需的那颗心脏吗?另一个父亲真的能为了给女儿复仇,剖开凶手女儿,把那颗属于女儿的心脏拿回去,任由凶手女儿死在手术台上吗?有点遗憾,人性锋利的刀最终还是从两个父亲手上滑走了。

类型混搭的高难度模式

对比《周处除三害》与《刀子》的混搭,《周处除三害》的三重类型范式相近,且两两相融:社会写实批判与大尺度内容可以契合,热血黑帮又和街头刀械、枪械的直接打斗暴力呈现高度适配。三者融合整体而言是比较安全的商业配方,唯一的新颖点,在于融入了邪修伪装出的类宗教宁静气质,这种静谧感和社会写实、热血黑帮、大尺度暴力以往极少相融,这也是它的创新之处。

而《刀子》创作难度更大,它的类型叠加存在内在的抵牾——影片最大的创作难度,源于社会写实批判与青春亲子题材之间的天然背反。社会写实批判的核心,在于铺陈层次丰富的社会样貌,既要纵向挖掘社会多个层面,又要精细切割不同利益团体,厘清各方的利益纠葛与隐秘矛盾,最终铺开一幅多元的社会全景,这要求

创作者具备宏大的叙事视野。但青春亲子戏恰恰相反,它需要将视野极度缩小,把镜头聚焦在个体情绪与微观事件上:青春孩子眼里,一次失恋、一场考试失利,这些在成人世界微不足道的小事,都是天大的风波,也就是所谓的“茶杯里的风波”。只有刻意缩小叙事视野、放大个体事件,才能精准呈现青春敏感极致的情绪特质,这与社会写实批判的大视野要求,形成了天然的矛盾。也正因这两个本身背反的类型,要在影片里完成调和与混搭,才让《刀子》的类型创作难度,远高于常规的多类型融合作品。

这种类型背反也直接反映在影片的叙事呈现上,在处理社会写实层面的复仇剧情时,常常显得有些小儿科。张孝全饰演的复仇父亲,在针对医院院长、警察、权贵阶层等远高于自身阶层的对象实施跨阶层复仇时,全程几乎没有遇到任何有效阻力,如入无人之境,能肆意对高位者展开报复。

从社会写实所要求的类真实逻辑来看,如此处理很不真实。身处高位的既得利益者,本就掌握着大量社会资源,也具备完备的自我保护手段,绝不可能轻易被一个刚出狱、赤手空拳的普通人逼至穷途末路。更何况影片中为反派群体,长期从事婴儿器官买卖的黑色交易,早已形成完整的利益链条,但凡链条上有一人被斩杀,必然会引发整个团伙的警惕,继而加强安保、迅速逃窜,甚至先下手为强追杀复仇者。可《刀子》里,利益链上的每个角色都表现得极为被动,即便团伙接连出事,也没有做出任何主动应对,这看起来是青春亲子类型的轻社会逻辑,与社会写实批判所要求的近现实逻辑不符。

影片在情感表达与视听风格上也时而呈现出明显割裂。片中男主角的女儿与男友之间类似梁山伯与祝英台、罗密欧与朱丽叶那般跨阶层、跨立场、近乎无条件的青春爱情,以及棒球队的孤儿们成年后无条件站在给予自己父亲般温暖的教练身边、义无反顾协助其复仇的情节,都被投入了大量情感渲染。每当进入这类重情感段落,影片节奏便骤然放缓,大量运用大特写、近景,搭配柔光与慢镜,偏向细腻抒情。这种温柔舒缓的影像风格与节奏,和社会写实批判、现实议题剖析,以及刑因、私刑电影本该具备的凌厉冷峻、视听语言与剪辑节奏上都格格不入,进一步放大了类型混搭的违和。

类型混搭时,不妨尝试低难度配方,用更相近、相融的近类型做主调,然后加入一丁点跳脱、悖反的类型元素足矣。